

Necromancia: O Esconjuro Da Imagem Moderna¹

Eliana Monteiro²

Professora da Universidade Estácio de Sá.

Doutoranda na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Eco (Escola de Comunicação da UFRJ)

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o aparecimento de um novo olhar construído a partir do uso das novas tecnologias, capaz de revelar, na atualidade, *novas e estranhas visibilidades*. Estabelecemos uma aproximação entre os *modos de ver* cultivados no fim do século XIX em Paris, com a exibição pública dos cadáveres no necrotério da cidade, e os *modos de ver* do século XXI através das imagens produzidas pelas máquinas de visão onde se configura, tanto numa época quanto na outra, uma *visão estrangeira* daquilo que está sendo exposto. Surge diante de nós a imagem de um sujeito desconhecido e monstruoso.

Palavras chave: teoria da imagem; novas significações nas mídias audiovisuais; produção e recepção de imagens.

(...) se lhes mostrassem o meu apêndice (...) não o reconheceria. Talvez não gostemos dessas coisas por falta de hábito, se as víssemos como vemos nossas mãos, nossos braços, talvez as amássemos; é por isso que as estrelas-do-mar devem amar-se melhor que nós; elas se estendem sobre a praia quando faz sol e expelem o estômago para fazê-lo tomar ar e todos podem vê-lo; eu me pergunto por onde faríamos sair o nosso, pelo umbigo, talvez”³

Este artigo surge de uma sensação de “estranhamento”, ao constatar relações muito próximas entre os *modos de ver* cultivados no fim do séc XIX, em Paris, e *modos de ver* que encontramos no séc.XXI, com o uso das novas tecnologias. Há neles obscenidades. Estas seriam constituídas, tanto num, quanto no outro caso, a partir de uma visibilidade total das coisas⁴.

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, para o V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom (2005).

² Jornalista da TV Educativa do Rio de Janeiro, professora do Curso de Comunicação Social da UNESA, mestre pela UFF com a dissertação “O Sequestro do Ônibus 174 na Cena da TV: Espaço, Tempo e Cidade”, e doutoranda na linha de pesquisa “Tecnologias da Comunicação e Estéticas” da Eco (Escola de Comunicação da UFRJ) com o projeto de pesquisa: “Experiência, narrativa e informação: o uso das novas tecnologias na construção de uma cultura de vigilância através da imagem da televisão”. E-mail: elianamonteiro@uol.com.br.

³ SARTRE, J.P. O Muro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.91

⁴ BAUDRILLARD, Jean. Senhas. Rio de Janeiro: Difel, 2001

O estranhamento provém, e aqui seguimos Freud, da ambigüidade que a palavra alemã *Das Unheimliche* traz consigo, oscilando entre o “familiar” e o “desconhecido”. Traduzida habitualmente por “estranho”, “macabro”, “assustador”, ganha, pelo adjetivo que a compõe (*heimliche*), a ambigüidade de algo que é “familiar e conhecido” e, ao mesmo tempo, “inquietante e estranho”⁵.

Em Paris, aos fins dos anos de 1800, era comum constar dos guias turísticos sugestão para visita ao necrotério da cidade, localizado atrás da catedral de Notre Dame, “parte integrante de toda uma primeira visita à capital do morador consciencioso do interior, o necrotério atraía visitantes regulares quanto grandes multidões de até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados”⁶

Durante alguns dias foi possível ver na *salle d' exposition*, através de uma grande janela de vidro, o corpo de uma menina de quatro anos encontrado em um vão de uma escadaria da cidade. O corpo foi colocado e amarrado a uma cadeira forrada com veludo vermelho, o que evidenciava ainda mais a palidez do cadáver.

Diante dessa, vários comentaristas da época sugeriram que o necrotério satisfazia e *reforçava o desejo de olhar* do parisiense. “Sem dúvida, o necrotério era uma atração mórbida; no entanto fazia parte das curiosidades catalogadas, das *coisas para ver*, na categoria da Torre Eiffel”⁷.

Em novembro de 2002, o médico alemão Gunther Von Hagens realizou uma necropsia pública numa galeria de arte em Londres. O cadáver era de alguém que antes de morrer doara seu corpo para essa exposição pública. No salão da galeria, em destaque, o corpo sobre maca metálica e, ao fundo, uma reprodução do quadro “A Aula de Anatomia” de Rembrandt. Ante o olhar de cerca de 500 pessoas que pagaram 12 libras, o médico dissecou durante três horas, diante das câmeras de TV, o cadáver,

⁵ Nos dizeres de HANNS, L.A. Dicionário Comentado do Alemão de Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1996 :

Sentidos do adjetivo heimlich:

- a) Familiar, conhecido (já na época de Freud pouco usado).
- b) Secreto, oculto.
- c) Inquietante, estranho (atualmente pouco usado).

O ponto de “torção” em que *heimlich* passa de “familiar e conhecido” para “inquietante e estranho” ocorre no sentido b: aquilo que é “secreto e oculto” pode ser “familiar, íntimo e recôndito” para aquele que participa do segredo (pois acontece entre quatro paredes, no “lar”=*heim*). Por outro lado, o “secreto e oculto” pode ser sentido como “escondido, furtivo e estranho” na avaliação dos outros excluídos.

⁶ SCHWARTZ, R.V. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. in CHARNEY, L. e SCHWARTZ, R. V, (Org) O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2004 nome do artigo

⁷ Ver SCHWARTZ, R.V. op.cite. pp.343 iss.

separando cada um de seus órgãos. Ao ser entrevistado, defendeu sua atitude, alegando ser uma atitude educativa para a população. Na mesma galeria, em 1999, Paul Virilio, ao proferir uma palestra, lembrou que a arte contemporânea é um fiel reflexo das profanações que caracterizam o séc.XXI.

Comentando o episódio Casarotto diz:

“Depois de tantas guerras cruéis e crimes contra a humanidade, a arte ocidental teria abandonado – ou até superado – a pretensão de representar a realidade, para apresentá-la cada vez mais real, se constituindo numa arte mostrativa, capaz de exibir a abjeção como objeto de fruição, longe de compaixões ou ressalvas morais”⁸

Façamos uma conexão entre os relatos acima: a exibição dos cadáveres do necrotério parisiense e a função mostrativa da imagem moderna constroem imagens novas para os olhos. Hoje as máquinas de visão mostram imagens que fogem ao que naturalmente estamos *habitados a ver*; por isso ficamos desconcertados. Essas máquinas, instaladas nos espaços público e/ou privado, trazem, de certa forma, para a atualidade, o mesmo tipo de experiência do olhar que aquela encontrada na exibição dos cadáveres do necrotério parisiense. As câmeras atuais são máquinas que produzem uma “visão estrangeira” daquilo que está sendo exposto diante dela. O mesmo ocorria com os cadáveres desconhecidos, expostos na *salle d'exposition* no necrotério parisiense. As duas imagens são novas para os olhos. Talvez a diferença entre esses dois movimentos nos indique direções para pensar a imagem hoje.

Uma nova *Salle d'Exposition*.

As imagens, as quais estamos privilegiando, são aquelas que têm como superfície a tela de vidro: imagens da televisão e do computador. A televisão, quando surgiu, era um aparelho considerado misto de mobília e eletrodoméstico. Trazia consigo novas implicações para o olhar:

“trazendo a cada um dos lares as novidades “do mundo exterior”, sem que os indivíduos precisem se deslocar para fora, e, ao mesmo tempo, mantendo esses lares periféricos ligados ao centro transmissor, ele próprio convertido em agente modelador de comportamentos e expectativas”⁹

⁸ Jornal Folha de São Paulo. Caderno FolhaMais ! Domingo, 15 de dezembro de 2002. Artigo: *Estética da Necrofilia* de Oscar Angel casarotto

⁹ Machado, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.16

É evidente que a televisão mudou muito nos últimos anos. Mas o princípio de visibilidade produzida pela TV, em termos gerais, se mantém como sendo a de um centro gerador, transmissor de imagens.

Façamos uma distinção entre a natureza da imagem televisiva, a qual nomeamos como uma primeira imagem, daquela produzida recentemente pelos novos dispositivos tecnológicos; aquilo que Paul Virilio denomina de máquina de visão. A esta chamaremos de segunda imagem.

A primeira imagem é capaz de misturar, de modo indissolúvel, notícias “verdadeiras” e “invenções fictícias”¹⁰ (Eco,1984: 183-191). Rigorosamente, nos lembra Arlindo Machado, não há diferença audiovisual entre um desembarque na lua documentado ao vivo, e outro extraído de um filme de ficção, assim como não há distinção nas imagens exibidas ao vivo do Acontecimento de 11 de Setembro e a produção do cinema catástrofe americano. Existe porém, uma diferença, em relação ao olhar, que distingue a realidade da ficção: a direção apontada pelos olhos dos protagonistas – “considera-se que quem olha direto para a câmera representa-se a si próprio e pressupõe a mediação de um aparato técnico entre ele e o espectador”¹¹

Já quem não olha para a câmera – diz Eco – está fazendo algo que considera (ou finge considerar) que aconteceria, mesmo sem a presença da câmera ali. A mesma característica encontramos atualmente nas imagens capturadas pelas câmeras instaladas (estrategicamente) nos espaços privados, onde se lê: *sorria você está sendo filmado*. É construído deste modo aquilo que denominamos de uma segunda imagem, fazendo com que o indivíduo experimente uma nova relação entre ele e a técnica. É preciso *construir uma nova visibilidade* para esse olho que me olha, o qual eu finjo não ver. O estatuto dessa imagem, além de evidenciar uma nova forma de controle moderno, traz com ele as marcas de uma pulsão criminosa que poderá ser concretizada pelo indivíduo no próximo instante.

Essa *imagem construída* pelo indivíduo, para o olho da câmera, tem como intenção garantir uma “boa conduta” durante o tempo em que ele permanecer no interior do estabelecimento privado, e a condição para isto é que estejam totalmente à mostra: as mãos que seguram o objeto escolhido na prateleira bem como o pagamento efetuado por ele.

¹⁰ ECO,Umberto. Viagem na Irrealidade Cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

¹¹ ARLINDO,M. op.cite p 83

No entanto, é preciso considerar que, quando Eco nos aponta o indivíduo que desenvolve a ação sem olhar para a câmera, agindo como se ela não existisse ali, o teórico está se referindo a uma produção ficcional da televisão -como a telenovela- em que os atores não falam por si próprios, mas encarnam as personagens e, neste caso, são imagens construídas a partir de figuras ficcionais.

Assim, o indivíduo só constrói uma imagem quando sabe, embora possa fingir não saber, que alguém, ou alguma coisa, a olha. Conseqüentemente, o indivíduo procura produzir para a lente da câmera uma visibilidade conhecida, familiar. Entretanto, e é isso que nos interessa aqui, a modernidade vai produzir, a partir da técnica, “novos olhos” que vão revelar *novas e estranhas visibilidades*.

Uma terceira imagem: o esconjuro

Consta, nos arquivos de abril de 1883 dos Serviços de Direção da Polícia de Paris, o seguinte requerimento:

“Venho por meio desta solicitar-vos a autorização de exhibir em uma das praças de vossa cidade, quer uma barraca ou em um salão, um fenômeno dos mais extraordinários: duas crianças ligadas por um mesmo tronco. Eles têm cinco anos de idade, estão vivos, possuem duas cabeças, quatro braços, um só tronco e duas pernas. Os indivíduos em questão nunca foram exibidos em Paris, mas já estiveram nas maiores cidades da Itália e da Austrália, da Suíça e em inúmeras cidades da França”¹²

“Os indivíduos em questão”, como diz o requerimento, são filhos de um tal Battista Tocci que assina o documento e diz aguardar, das autoridades policiais, um veredicto “rápido e favorável” ao seu pedido. Ora, o que Tocci reivindica tornar públicos são, na verdade, os corpos que habitam o campo do privado: expor os filhos para novos olhos ávidos por atrações.

O teor do documento, aqui transcrito, nos causa estranheza exatamente pelo desejo do sr Tocci de ganhar dinheiro tornando público algo que pertenceria ao âmbito familiar e íntimo.

¹² DANILO, de Miranda Santos (org.) . Ética e Cultura. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2004. Artigo: *O Desaparecimento dos Monstros* de Jean-Jaques Courtine.

“O privado é o que se esconde da vista dos outros, o que é dito ou feito em privacidade ou segredo ou entre um círculo restrito de pessoas. Neste sentido, a dicotomia tem a ver com publicidade versus privacidade, com abertura versus segredo, com visibilidade versus invisibilidade.”¹³

O requerimento do Sr. Tocci será negado. Aquela alegre compaixão pelos monstros, que os faziam visíveis transformando-os em espetáculo, vai se tornar, no século XX, em constrangimento diante da imagem desses corpos deformados:

“E nisso consiste o paradoxo desta compaixão dirigida ao corpo monstruoso ou disforme, e, em termos gerais, da compaixão que presidiu à elaboração da noção de “deficiência” ao longo do século [XX]: o amor por ela manifestado aumenta em proporção ao distanciamento do objeto. O monstro pode proliferar na distância virtual das imagens e discursos, mas sua proximidade carnal perturba”¹⁴.

Na atualidade, as fronteiras entre o público e o privado ganham novas dimensões, “à medida que as antigas instituições cediam lugar às novas, os termos “público” e “privado” começaram a ser usados com sentidos novos, e até certo ponto, redefinidos pelas mudanças no campo objetivo a que eles se referiam”¹⁵

Se assim é, podemos dizer que o campo do privado ganha, no decorrer dos tempos, diferentes sentidos. Ele é constituído e/ou adaptado às transformações culturais/tecnológicas capazes de produzir uma outra visibilidade ligada ao privado.

Na atualidade, a natureza e o estatuto da visibilidade do privado estão sendo modificados pela diversidade dos modos de uso da *live-cam* – minúsculo objeto de visão, capaz de tornar público algo que permanecia na esfera privada.

Sob estes aspectos, a máquina de visão vai, de certa forma, “requerer” (assim como requereu o sr.Tocci) a esfera pública atual, a exibição desses “corpos estranhos” que são da esfera do privado, do familiar.

As novas tecnologias trouxeram para a atualidade a possibilidade de aparição de um sujeito constituído fora do olhar do outro. Vale lembrar, anteriormente nos referimos a dois tipos de imagem: uma produzida pela e para a televisão, na qual o indivíduo tem conhecimento do lugar em que está posicionada a câmera que o filma, e uma segunda, produzida pelas máquinas de visão, observando-se que na captação desta última, embora atrelada ao aviso *sorria você está sendo filmado*, nem sempre o indivíduo sabe a sua localização exata. De qualquer forma, nos dois casos o sujeito tem

¹³ THOMPSON, John B. A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998 I

¹⁴ COURTINE, J-J. “O desaparecimento dos Monstros” in Santos,D.M.(org.) *Ética e Cultura*, S. Paulo: Perspectiva/SESC, 2004.

¹⁵ THOMPSON,John B. A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia. Petrópolis,RJ:Vozes, 1998.

consciência da existência de uma lente, do olhar do outro sobre ele. Há, porém, nos dias atuais, a produção de *uma terceira imagem* constituída sob outra perspectiva: um olho que olha sem que o indivíduo tenha conhecimento dele. Surge, então, na tela de vidro, a revelação de um “sujeito estranho e desconhecido”.

O surgimento dessa figura, através da máquina de visão, parece vir desorientar um tipo de percepção, estruturada na construção de ações moldadas para integrar a imagem pública, isto porque a visibilidade do “sujeito estranho e desconhecido” está exatamente na exibição de ações da esfera privada que, se supunha, não se tornariam públicas.

Baudrillard¹⁶ fala em escalas de obscenidades: apresentar o corpo nu pode ser já grosseiramente obsceno, mas apresentá-lo descarnado, esfolado, esquelético, o é ainda mais. A obscenidade, na concepção do autor, estaria, portanto, na visibilidade total das coisas. Essa “obscenidade descarnada” seria o equilíbrio perverso e monstruoso entre algo que pertenceria unicamente à esfera do privado, e o desejo, insaciável, de exposição ao olhar público.

Ainda recentemente, algumas dessas imagens obscenas, captadas pelas *live-câmeras*, foram exibidas nos noticiários televisivos. Eram cenas que impressionavam suficientemente o espectador, a ponto de permanecerem na memória pública, merecendo, durante um certo tempo, desdobramentos na imprensa de todo o país, através de crônicas, comentários e artigos de fundo. Imagens monstruosas: babá surrando violentamente uma criança, idoso debilitado sendo agredido por seus cuidadores, corruptos recebendo propinas.

Nestas cenas a visibilidade pública da monstruosidade, produzida no âmbito privado, é o ponto alto do espetáculo público. O *freak-show*,¹⁷ tal qual as teratóides humanas que se espalhavam nas feiras, bulevares e necrotérios ao longo do século XIX, hoje se espalham nas telas de vidro da televisão e dos computadores:

“Tomemos agora como exemplo prático muito subestimado: o das *live câmeras*, essas câmeras de vídeo instaladas um pouco por toda a parte no mundo (...) escritórios, apartamentos. Aqui, o computador não é apenas uma máquina em que se obtêm informações, mas uma máquina de *visão automática* (...). Por meio de circuitos fechados da Web eles exibem sua intimidade para todos”¹⁸.

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. .Senhas. Rio de Janeiro:Difel, 2001

¹⁷ O termo *freak – show* era reservado à exibição de curiosidades humanas. O termo em inglês quanto em francês, os termos *freak, curiosité e phénomène* abarcavam exibições corporais diversificadas: deficientes físicos, tatuados...Artigo O Desaparecimento dos monstros de Jean-Jaques Courtine. P 160 do livro. Ética E Cultura.

MIRANDA, Danilo santos (org)

¹⁸ VIRILIO, Paul. A Bomba Informática. São Paulo: Estação Liberdade, 1999 pp.22/23

O Incorporal Monstruoso

Acompanhemos a produção de dois tipos de monstruosidades. A primeira ganha visibilidade através do corpo:

“Nestas festas do olhar que caracterizavam os ajuntamentos de diversões populares do século XIX, a curiosidade pelas monstruosidades humanas movia-se à rédea solta. Os olhos pousavam sem vergonha sobre as bizarras anatômicas: “fenômenos vivos”, deformidades humanas(...)”¹⁹

Aqui, as “deformidades humanas” se referem unicamente às corporais, mas chamamos atenção para uma segunda forma de aberração, característica dos nossos dias, que se constitui numa monstruosidade, não mais subordinada ao corpo, mas incorporal, relacionada ao sujeito.

Fazemos aqui uma distinção entre *corpo* e *sujeito* monstruosos. Os corpos monstruosos expostos no século XIX preparavam o olhar para a indústria do grotesco: “o monstro abandonará o palco e invadirá as telas. Nunca deixou de ocupá-la desde então”²⁰.

A deformação do corpo estaria na desconstrução de uma harmonia estético corporal que o reconhece, legítima, como um corpo normal; a transparência da anomalia retira do corpo a sua corporeidade.

No caso da modernidade, a utilização das *live câmeras* – minúsculos objetos capazes de produzir imagens acessíveis pela Internet – dão visibilidade a corpos normais, mas em um momento furtivo, cuja configuração é a de um monstro, uma deformidade imaterial que se atualiza em corpos, tornando-os estranhos e monstruosos. Talvez a própria precariedade da imagem, de baixa qualidade ótica e auditiva, seja o cenário ideal, assim como as tendas, picadeiros e barracas montadas nas feiras e parques de diversões o eram para a exibição dos corpos monstruosos.

“o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um grifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento, ele habita, sempre o intervalo

¹⁹ MIRANDA, Danilo Santos. (org) *Ética E Cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004 p. 160

²⁰ COURTINE, J-J. “O Desaparecimento dos Monstros” in SANTOS, D.M. (org.) . *Ética e Cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC SP, 2004.

entre o momento de convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez.”²¹

Se assim é, o desaparecimento/aparecimento dos monstros se inscreve na produção de culturas de visibilidades de cada época. E, na atualidade, a cultura visual tem como suporte as novas tecnologias capazes de renovar as suas monstruosidades.

A figura do monstro adquire, ao longo dos tempos, formas distintas, enraizadas em olhares diversos. Hoje, o olhar da sociedade de controle produz seus monstros²².

BIBLIOGRAFIA.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

CHARNEY, Leo e Schwatz R. Vanessa, (org). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004 .

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: ED. 34, 1992.

ECO, Umberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas - vol. XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1987 (2ª ed.).

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Ética e Cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2004.

SARTRE, J.P. *O Muro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

THOMPSON, Jonh B. *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

VIRILIO, Paul. *A Bomba Informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

²¹ Idem Silva, Tadeu p.27

²² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992